La Celestina
un amor imposible

Fernando de Rojas y La Celestina
Nicasio Salvador Miguel

Moralejas para todos los paladares
Carmen Parrilla

Fuente de inspiración en los siglos de Oro
José María Díez Borque

La tragicomedia en escena
Felipe B. Pedraza Jiménez

Grabado de portada de la edición de Sevilla de 1502 de *La Celestina*, con los principales protagonistas, coloreado por E. O.

LA CELESTINA V CENTENARIO

Una obra a caballo entre el teatro y la novela dialogada irrumpe con fuerza en la sociedad española en 1499. Los protagonistas de *La Celestina*, que no ha dejado de leerse y ser fuente de inspiración en sus 500 años de vida, son producto de un mundo que asiste al desvanecimiento de los valores feudales y caballerescos. Víctimas de una sociedad en crisis y con un fuerte desgarro social, que Fernando de Rojas retrata en el enfrentamiento entre amos y criados, Calisto y Melibea se enamoran a contracorriente del escenario político progresivamente intolerante que dibujan los Reyes Católicos tras la toma de Granada y el establecimiento de la Inquisición.

Fernando de Rojas y La Celestina

Bachiller en derecho por Salamanca y afincado en Talavera de la Reina, Fernando de Rojas se ganó la vida como abogado. Su tragicomedia, difícil de clasificar, es un puente entre el teatro medieval y la prosa de ficción y sigue siendo un 'best seller' 500 años después

Nicasio Salvador Miguel
Catedrático de Literatura Medieval
Universidad Complutense de Madrid

FERNANDO DE ROJAS DICTA EL 3 DE abril de 1541, en Talavera de la Reina, su testamento al "escribano público" Juan de Arévalo. Unos días más tarde, el 8 de abril, al hacerse el inventario de bienes ante su esposa, el notario, mediante la usual frase "que en gloria sea", confirma su fallecimiento que cabe, así, colocar entre ambas fechas.

Una prostituta roba la bolsa a un joven mientras le embauca con carantoñas, en un grabado moralista del siglo XVI.

Frente a tal precisión, pocos o poco concretos se muestran otros datos sobre el personaje, de modo que apenas cabe abocetar media docena de rasgos sueltos sobre el autor de *La Celestina*. Sobre el autor que terminó *La Celestina*, hay que decir, porque la confesión de Rojas, en las piezas preliminares, de acuerdo con la cual "acabó" un texto, cuyo contenido equivale al acto I, no admite hoy vuelta de hoja, a tenor de copiosos argumentos lingüísticos y estilísticos, a los que se añaden otros relacionados con el uso de fuentes, la construcción técnica y la acogida de animales fantásticos.

Si a la confirmación de este testimonio se ha llegado a través de indagaciones críticas diversas, documentos de archivo han atestado otras dos referencias de Rojas a sí mismo: su nacimiento en La Puebla de Montalbán y su título de bachiller en leyes, obtenido sin duda en Salamanca, donde manifiesta haberse hallado el primer acto de la obra. Que ejerció su profesión no cabe dudarlo, pues, si su suegro lo designa como abogado defensor en el proceso inquisitorial que, como judaizante, se le siguió entre mayo de 1525 y octubre de 1526, la mitad de los libros censados a su muerte se ocupa de materias legales. Pero apenas nada queda en *La Celestina* de esta formación jurídica, salvo algunos elementos hábilmente hilvanados.

Varias noticias sueltas, desde 1517, permiten afirmar que la mayor parte de la vida de Rojas trans-

LA CELESTINA V CENTENARIO

·SEM·
·CE·
·LV·
·CA·
·ME·
Tragicomedia de Calisto y Melibea: enla qual se cõtiene demas de su agradable y dulce estilo: muchas sentẽcias filosofales: y auisos muy necessarios para mãcebos: mostrandoles los engaños que estan encerrados en seruientes y alcahuetas: y nuevamente añadido el tractado de Centurio.

Portada de la edición de *La Celestina* de Sevilla de 1523.

Además de para dormir, la habitación donde se sitúa la cama de la señora de la casa es durante las horas del día el espacio destinado al desarrollo de las labores femeninas, como la costura o el bordado.
En la pieza anexa al dormitorio, el guardarropa, se apilan los vestidos en baúles y la señora se viste y se lava. En esa estancia también duermen una o más criadas.
La presencia del jardín en el interior de la residencia es producto de una fuerte exigencia estética y del amor a la naturaleza. Los naipes, las damas, la pelota o la gallinita ciega son juegos que siempre se desarrollan al aire libre. Es asimismo en el jardín donde las doncellas casaderas prefieren sentarse a escuchar los poemas de amor de los galanes que las cortejan.

Junto a estas líneas, **la vida en una residencia noble a finales de la Edad Media, según un dibujo de Giorgio Albertini.**

currió en Talavera de la Reina, ciudad en la que debía haberse establecido unos diez años antes y de la que llegó a ser alcalde transitorio entre el 15 de febrero y el 1 de marzo de 1538. Por fin, en su testamento, amén de recordar a su mujer, Leonor Álvarez, y a sus hijos, pide que "mi cuerpo sea sepultado en la yglesia del monesterio desta villa de Talavera".

El carácter converso

Un rasgo biográfico que ha hecho correr mucha tinta es la condición de "converso" que su suegro (o acaso el notario del Santo Oficio que levanta el acta) le achaca en el proceso iniciado en 1525. Sin embargo, de acuerdo con lo que he expuesto en dos monografías recientes (1989 y 1992), tal atribución no prueba que Rojas fuera un convertido personal del judaísmo al cristianismo, ya que el nombre se aplicaba también a quienes eran hijos y nietos de conversos. Distintos argumentos, por contra, hacen pensar que no fue un convertido de primera generación. Mas, sobre todo, ese carácter no aclara el argumento de *La Celestina* como reflejo de un problema racial ni como una protesta social contra la situación de los conversos, ya que la actitud del autor no deja al descubierto ningún flanco de supuesto ataque a la ortodoxia ni a la Inquisición. Ningún aspecto de la obra, en una palabra, se ilumina desde la perspectiva del Rojas converso, lo que explica que nadie sugiriera ninguna cuestión de este tipo con anterioridad a 1902, fecha de publicación de la noticia.

Celebramos este año el quinto centenario de *La Celestina*, pero el aserto sólo es una verdad a medias, ya que la publicación de 1499, con el título de *Comedia de Calisto y Melibea* y en dieciséis actos, corresponde a una versión primitiva o corta; la larga y definitiva, en veintiún actos y con el rótulo de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, se imprimirá entre 1500 y 1502. Ya la duda sobre la fecha exacta en que empezó a circular la versión definitiva nos ilustra sobre las oquedades y lagunas que aún presenta el estudio de esta obra, la más sangrante de las cuales es la ausencia de un texto crítico fiable, aunque el preparado por P. Botta y F. Lobera parece a punto de ver la luz.

Falta también una indagación más detenida sobre el ambiente urbano y universitario de Salamanca en la época en que Rojas escribe y, especialmente, los posibles contactos del autor con la Facultad de Medicina y los libros que circulaban en la misma, pues estoy convencido de que muchos aspectos que han pretendido explicarse en relación con la magia encontrarían explicación más clara y acorde desde la perspectiva de la medicina coetánea. Mucho más sabemos sobre las fuentes y los personajes, pero necesitamos con urgencia dos monografías que, desde una perspectiva global, examinen la lengua y la retórica de la obra.

Uno de los puntos en litigio lo constituye todavía la discusión sobre el género, si bien, en las últimas

Glosario

acróstico: palabra o frase cuyas letras leídas de cierta manera formen una frase, un nombre o un vocablo ocultos a simple vista.
canon literario: conjunto de obras que definen el modelo de una literatura nacional.
coliseo: en el sentido en que se usa en este texto equivale a corral de comedias, teatro de la Edad Moderna.
converso: persona de origen musulmán o judío que cambia su fe religiosa por el cristianismo.
égloga: composición poética del género bucólico, caracterizada por una visión idealizada de la vida en el campo y en la que suelen aparecer pastores que dialogan sobre sus amores.
geminación: repetición inmediata de un elemento lingüístico: sonido, sílaba, palabra, en la pronunciación o en la escritura.
judaizante: converso que practica en secreto la religión judía.
misterios: piezas dramáticas relacionadas con la historia y la tradición cristiana que cobraron un importante desarrollo durante la Edad Media en Francia y el Reino de Aragón.
novela picaresca: género literario que desarrolla las andanzas y fórmulas de supervivencia de personajes de clase baja. *El Lazarillo de Tormes* está considerada como la obras más representativa de este género
teatro no: representación dramática japonesa tradicional, representada desde el siglo XIV en escenarios de madera que semejan templos a los que se accede desde un puente lateral.
texto crítico: versión definitiva de una obra literaria a juicio de los especialistas tras cotejar las distintas variantes.

Salamanca, una Universidad especializada en leyes

La Universidad de Salamanca, donde Fernando de Rojas se graduó como bachiller en leyes, se creó con posterioridad a otras universidades europeas destacadas como Bolonia (1000), París (1100), Montpellier (1220) u Oxford (1100). Inspirada en el modelo de la de Bolonia, se sitúa dentro del tipo de las llamadas universidades meridionales de orientación jurídica. La de Salamanca fue fundada por Alfonso IX de León, posiblemente hacia fines del año 1218. Pronto se constituyó como uno de los más destacados centros universitarios hispanos medievales, junto a los de Coimbra (1290) y Valladolid (1293), principalmente.

La institución recibió en 1254 unos importantes estatutos de organización y dotación de rentas, otorgados por el rey Alfonso X el Sabio, que consolidaron doce cátedras, con disciplinas de derecho canónico, civil, medicina, lógica, gramática y música. La lengua académica era el latín, lo que facilitaba los intercambios internacionales. No existían exámenes de curso, sino pruebas finales o grados académicos: bachiller, licenciado y doctor.

La Universidad no contó con edificios propios hasta el siglo XV. Con anterioridad, maestros y alumnos se reunían en dependencias catedralicias y locales dispersos, alquilados o cedidos.

décadas, se encuentran en franca minoría los estudiosos de renombre que la interpretan como una novela (A. Deyermond o D. Severin) o, sencillamente, como una forma de diálogo puro (S. Gilman, verbigracia).

Al fin y al cabo, desde una perspectiva histórica, nadie hasta el siglo XVIII discutió el carácter dramático de la *Tragicomedia*, la cual incluso constituyó hasta ese momento el modelo formal de algunas obras dramáticas. Dentro y fuera de España, en efecto, fueron algunos eruditos neoclásicos quienes, para calificar *La Celestina*, empezaron a introducir expresiones como "novela dialogada" (Du Perron de Castera, Martínez de la Rosa), "novela dramática" (Lista, Leandro Fernández de Moratín), "novela trágica" (Montiano) o "novela de acción" (Luzán). Con tales marbetes venían a mostrar la insatisfacción que les producía un texto que, amén de no casar con el teatro romance de la época en que surge ni servir como precedente de la posterior comedia barroca, no se ajustaba a su clasificación coercitiva y apriorística de los géneros, derivada de principios estéticos prefijados de antemano.

Aunque tal concepción tuvo una larga secuela en muchos críticos del siglo XIX y en algunos del XX, no se cohonesta con argumentos muy varios, porque el propio Rojas, al que nadie dudará en tener como la voz más autorizada, califica el acto I como obra "terenciana", lo que avala que lo juzgaba en la tradición dramática de Terencio; en el prólogo en prosa, denomina a la obra completa "comedia", en el sentido genérico con que empleó el término en la Edad de Oro, y en la versión larga la llama "tragicomedia", de acuerdo con una nomenclatura utilizada por cultivadores del drama humanístico, como Frulovisi y Verardi, autores de obras representadas. Asimismo, al dividirla en actos, como siguieron haciendo los editores, volvía a manifestar que la consideraba como una obra dramática.

Fachada de la Universidad de Salamanca, donde Fernando de Rojas estudió leyes, sobre estas líneas. Abajo, **uno de los grabados que acompañaban a las primeras ediciones de *La Celestina* a principios del siglo XVI.**

De manera similar, imitadores del siglo XVI, a quienes no cabe atribuir una confusión entre los conceptos medievales de "comedia" y "tragedia", usaron la primera denominación (Comedia Thebayda, Comedia Seraphina, Comedia Ypólita, Comedia Florinea, etc.); y uno de ellos, la de "tragicomedia" (Sancho de Muñón). También la juzgaron teatro y, en ocasiones, destacaron de modo expreso sus rasgos dramáticos, escritores tan distintos como Juan Luis Vives, Juan de Mal Lara o Alfonso de Ulloa, en el siglo XVI; y en la centuria siguiente, Francisco Ortiz, Covarrubias, Salas Barbadillo, Gaspar von Barth (traductor del texto al latín en 1624) y hasta Lope de Vega, quien, pese a mantener una concepción diametralmente opuesta sobre la "tragedia", no duda en bautizarla como "tragedia famosa" en *Las fortunas de Diana*. Aún en el siglo XVIII, Pellicer y Jovellanos la consideran drama, si bien el primero anota que "no se compuso para representarse".

Obra difícil de clasificar

Esta idea sobre la dificultad e incapacidad de representación, basada sobre todo en su dilatada andadura, ha constituido, en definitiva, el argumento crucial de quienes han negado a *La Celestina* el carácter dramático, por más que ya Mª R. Lida recordara, en 1962, que la extensión de una obra no puede constituirse en el baremo definidor de su dramaticidad, ya que "los larguísimos misterios franceses del siglo XV no son novelas dialogadas porque casi llegaron a los 62.000 versos y tardaron

cuatro y ocho días en representarse (...) ni los *nos* japoneses dejan de ser teatro porque sean mucho más cortos que el drama occidental moderno". Además, una obra dramática puede no estar destinada, en principio, a la representación (o, al menos, a la escenificación convencional) y poseer, sin embargo, peculiaridades teatrales que deben indagarse y explicarse lejos de la rutina crítica.

Comedia para ser leída

Algo así intuyeron, ya en la época áurea, Timoneda y Quevedo cuando, sin dudar del carácter dramático de *La Celestina*, estimaban que era comedia para ser leída, lo que prueba el desasosiego que les producía un texto para el que no hallaban paralelo, pero cuya realidad dramática viene atestiguada por el empleo sistemático de la acotación; el uso variadísimo del diálogo con función eminentemente teatral; el recurso al aparte como pensamiento interior; el tratamiento libérrimo y verista del lugar y del tiempo, al estilo del teatro medieval, con la consiguiente multiplicidad de escenarios; y la recurrencia sistemática a la geminación.

Así las cosas, fue la misma Mª R. Lida quien con precisión magistral insertó *La Celestina* en la tradición de la comedia humanística que, en latín, y con elementos provenientes de la comedia romana y elegíaca, se desarrolló en Italia durante los siglos XIV y XV con el propósito de adecuar a la realidad los asuntos dramáticos. Con la mayoría de las comedias humanísticas comporta *La Celestina* la forma en prosa; la división clásica en actos; el argumento de un amor ilícito con intervención de una medianera; el desarrollo pormenorizado de la trama y el enfoque detenido de escenas y personajes; la minuciosa pintura de caracteres; y una serie de recursos técnicos, como la acotación implícita, el monólogo en boca de personajes de baja condición, el uso verosímil del aparte, la concepción fluida e impresionista del lugar y del tiempo y algunos otros

Imagen de los tribunales de la Inquisición durante los procesos en un grabado romántico de mediados del s. XIX, arriba. Abajo a la izquierda**, entrada al llamado Huerto de Calixto y Melibea en la ciudad de Salamanca.**

detalles. Frente a tales coincidencias, destacan como peculiaridades el uso de la lengua vulgar; la reelaboración de la tradición culta con múltiples notas tomadas de la realidad social y de la tradición literaria castellana; el estilo trabajado de la prosa; la relativa valoración espiritual del amor y la violencia pasional que provoca el trágico desenlace final opuesto al término feliz que define a la comedia humanística.

Con estas precisiones, nada mejor que invitar a un lector imparcial a repasar pasajes imposibles de entender fuera de la concepción dramática (1) y enfrentar a Rojas con un paradigma mucho más reciente. Me refiero a Valle Inclán, quien, en varias ocasiones, remitió a *La Celestina* como modelo de su dramaturgia, la cual, como ha recordado L. Iglesias Feijóo, no se compuso para los teatros de su época, sin que por eso dejara de ser teatro y, al mismo tiempo, texto para ser leído. Pues, de acuerdo con el propio Valle, "en el diálogo está la médula vital del verdadero teatro, que no necesita de la representación escénica para ser teatro", tal como muestran irrefutablemente las modernas representaciones de esos dos genios dramáticos (Rojas y Valle) que escribieron a tantos siglos de distancia.

Expandida en múltiples ediciones y traducciones desde comienzos del siglo XVI, la vitalidad y el valor intemporal de *La Celestina* se mantienen vigentes en el ocaso del siglo XX por la complejidad de los caracteres, la maravillosa evocación de ambiente, el apasionado lirismo y, sobre todo, por "la visión trágica de la vida como guerra, del mundo como acontecer no regido por una providencia moral" (Lida) con la que nos tropezamos desde la cita de Heráclito embutida en el prólogo en prosa: "todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla".

(*) Véanse actos I, pp. 51, 54, 55, 56, 59; II, p. 76; IV, pp. 90, 100, 101; V, pp. 105, 106; VI, p. 109; VII, pp. 130, 131, 132; XI, pp. 166-167; XII, pp. 174-175, 184; XIX, p. 224. Las citas siguen la edición de D. Severin, Madrid, Alianza Editorial, 1979 (y numerosas reimpresiones posteriores).

Moralejas para todos los paladares

LA CELESTINA V CENTENARIO

El "dulce cuento" de Fernando de Rojas ha tenido interpretaciones de todo orden. Unos creyeron ver en la obra una incitación al vicio, otros un elogio de la virtud, algunos una denuncia soterrada de los problemas de los judíos conversos para casarse en la España de la pureza de sangre

Carmen Parrilla
Catedrática de Literatura Española
Universidad de La Coruña

EN *LA CELESTINA* SERÍA ARRIESGADO optar por una sola de las interpretaciones que a lo largo de cinco siglos se han extraído de la lectura de una obra, famosa tanto por la trama como por la magnitud de sus personajes, y compleja desde su propia historia textual. Si atendemos a la propuesta que hizo Fernando de Rojas en los textos preliminares y finales que rodean Comedia y Tragicomedia, éste se propuso advertir sobre el peligro del amor inmoderado: "compuesta en reprehensión de los locos enamorados", cuando este afecto es impulsado y alimentado por criados falsos confabulados con profesionales en las lides del trato amoroso, como son las terceras o alcahuetas. Parecía anunciarse a los primeros lectores una lección moral no desprovista de otros acarreos tan instructivos como deleitosos, pues el "dulce cuento" iba flanqueado y entretejido de bromas y de veras, con la afluencia de "donaires y refranes", así como de "sentencias y dichos de filósofos".

Grabado representando una escena de *La Celestina* con fuerte contenido dramático, que acompañaba a la edición de la obra de 1525 en Barcelona.

Conveniente era la advertencia de la intención didáctica en obra en la que el autor se escondía tras la máscara de sus personajes, pues en su formalización, verbalización y en el uso de recursos teatrales, *La Celestina* se manifestaba heredera de la comedia latina, pero compuesta en prosa y en lengua vulgar, y con una concepción dramática típicamente medieval propia de la comedia humanística (en boga en la Italia de los siglos XIV y XV), no sólo por el tema de amores y la pintura ambiental, como por la declaración autorial de darla a conocer como lectura declamada ante un grupo reducido.

Pero el didactismo de Rojas no impidió la censura temprana sobre el punto clave de la moralidad. Muchos de los juicios que recibió la obra hasta bien avanzado el siglo XIX certifican la sutileza del autor, que llamó a su invención "instrumento de lid o contienda", al conjeturar sobre la variedad y libertad de la apetencia lectora. Algunos eclesiásticos y moralistas (Guevara, Alarcón, Azpilcueta, Osuna) a lo largo del siglo XVI, señalaron que *La Celestina*, al socaire de una sospechosa instrucción, incitaba al vicio, sobre todo a sus jóvenes lectores. Ni siquiera, años más tarde, Cervantes o Gracián dejaron de emitir ciertos reparos morales. Por su parte, Luis Vives y, ya en el siglo XVII, Salas Barbadillo justificaron los excesos procaces y las liviandades del lenguaje por encontrarlos compensados con el ejemplar castigo de las muertes de alcahueta, amantes y criados. Otros hombres del XVIII (Nasarre y Luis Josef Velázquez) lamentaban todavía los pasajes lascivos, celebrando por el contrario la dificultad que había para llevar la obra a las tablas, lo que mitigaba el alcance de los malos ejemplos.

Precedente del teatro de Shakespeare

A comienzos de la segunda mitad de este siglo XX, el hispanista francés Marcel Bataillon (*La Celestine selon Fernando de Rojas*, 1961) sostuvo el mensaje didáctico. Su énfasis en la dimensión moral de la sociedad rufianesca, esencial en la trama de *La Celestina*, desterró ciertos juicios formulados en el siglo XIX que, pertrechados por el redescubrimiento que el romanticismo europeo había hecho de la obra de Rojas, proponían al autor como genio literario innovador del género dramático que después desarrollaría el teatro áureo. La atención prestada por los románticos a los amores de Calisto y Melibea, que se vieron como precedente del teatro shakespeariano, eclipsó al resto de los personajes. Estas interpretaciones, que fueron incorporadas y desarrolladas por Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela* (1910), constituyeron, según Bataillon, la glorificación de la obra de Rojas, pero también la traición a sus declarados propósitos. El ponderado libro del hispanista encauzaba la interpretación de la obra con un análisis de los valores éticos del momento en el que Rojas escribió, proveyendo a los lectores de las herramientas necesarias para enjuiciar el mensaje literario.

Es de destacar la vía que abrió el trabajo de la argentina María Rosa Lida de Malkiel (*La originalidad artística de La Celestina*, 1961), quien con profunda erudición analizó los antecedentes y las imitaciones de la obra, emprendiendo el estudio en las coordenadas de la modalidad dramática, haciendo ver que, más allá de la pretensión didáctica del autor, el grupo social humano está individualizado y tratado con idéntica simpatía artística. Preside este estudio la concepción de una estética realista, de un realismo psicológico similar al que se aplicó a los últimos especímenes de la novela decimonónica, por lo que en la "originalidad" todavía se aprecian las secuelas de la glorificación rojiana en manos del romanticismo. Pero el magno estudio de Lida, punto de partida de muchos análisis sobre *La Celestina*, convive en la historia crítica de este siglo con otros planteamientos notables, en debate crítico siempre fecundo.

Damas y celestina en un jardín, en un códice francés del siglo XV.

Un impacto supuso en el primer tercio de este siglo la exhumación documental de la ascendencia conversa de Rojas. El asunto desencadenó interpretaciones diversas pero asociadas a la condición de converso del escritor. Así, la cuestión del anonimato del primer autor pasó a considerarse por los más proclives a la autoría única, como un recurso para eludir problemas inquisitoriales. El suicidio de Melibea, y las hipérboles sacroprofanas con que Calisto alaba a su amada, amén de otros aspectos, fueron vistos como prueba de un soterrado espíritu judaico. Desde los trabajos de Américo Castro (*España en su historia: cristianos, moros y judíos*, 1948 y *La realidad histórica de España*, 1954) prosperó esta clave sociorreligiosa, formulándose una muy simplista inter-

Un poeta con su dama en una miniatura alemana del siglo XV que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Heidelberg.

pretación: la trama argumental de *La Celestina* versaba sobre las dificultades de unirse en matrimonio un cristiano viejo (Calisto) y la hija de un poderoso converso (Melibea). Con esta propuesta se explicaba la ausencia del matrimonio y, en consecuencia, las relaciones amorosas ilícitas que implican la necesidad de la ayuda de la alcahueta. El profesor Nicasio Salvador ha refutado en varios trabajos las hipótesis del presunto judaísmo de Rojas.

Sátira anticlerical

Este tipo de interpretaciones cierra el paso a todo sentido moral, relegando la fábula a la plasmación de un conflicto racial y social, postura que cada vez tiene menos crédito. Con todo, ha sido Stephen Gilman (*La España de Fernando de Rojas*, 1972) el que más ha sostenido esta visión, proyectando, por añadidura, el pensamiento nihilista de este siglo XX, al sugerir que Rojas no profesó ni la religión judaica ni la cristiana, por lo que su agnosticismo esboza una especie de retórica de la angustia en los personajes, lo que sería reflejo de las propias vivencias del escritor. Los críticos que han seguido este planteamiento enfocan desde él la muy abundante sátira anticlerical que se contiene en el texto. Recientemente Francisco Márquez Villanueva (*Orígenes y sociología del tema celestinesco*, 1993) interpretó el personaje de Celestina como "reconstrucción de un discurso hispano-oriental de la alcahueta", con apoyo en la influencia de la tradición cultural mudéjar. La vieja Celestina sería el instrumento con el que Rojas ataca la sociedad de su tiempo y denuncia a la vez la inmoralidad y corrupción de la sociedad cristiana.

Para José Antonio Maravall (*El mundo social de La Celestina*, 1972) la obra de Rojas surge en un momento de grandes cambios económicos y sociales. El grupo humano celestinesco representa una sociedad laica y urbana, unida por afectos inconfesables y en donde el deseo de lucro y la búsqueda de placer, el afán individualista y el sentimiento de libertad son indispensables para crear una obra en la que la contienda social corre soterrada y deja muestras brillantes y elocuentes en las afirmaciones de siervos y prostitutas. Se refuerza la clave ideológica en el mimetismo de los grupos sociales, sobre todo en la imitación que criados y prostitutas hacen del ocio y placeres de los señores. De este tipo de orientaciones ha surgido el estudio del papel que juega en la obra la prostitución, una cuestión de moral ciudadana de la que se ha ocupado Eukene Lacarra, proyectando sobre el texto la documentación histórica correspondiente.

Magia, bebedizos y medicina

El estudio de dos grandes temas, amor y magia, ha abierto otros rumbos en la investigación. El asunto de la magia interesó a la crítica romántica, por lo sobrenatural y demoníaco, y a lo largo de este siglo se han contrapuesto dos posturas, la de los que consideran la hechicería como algo ornamental, no determinante de la acción dramática, y la de los que son partidarios de ver en la magia un tema integral e ineludible. La piedra de toque de las especulaciones es la seducción de Melibea, vista por unos como consecuencia del hechizo y, por otros, como resultado de las dotes de persuasión de la vieja, bien caracterizada por su habilidad discursiva y su conocimiento de la psicología humana. Estos manifiestan que Melibea ya estaba enamorada de Calisto, de modo natural; por ello su evolución psicológica no depende del hechizo, el cual se ve como elemento postizo y

Cronología

1473: Introducción de la imprenta en España
1474: Isabel y Fernando, reyes de Castilla
1476: Jorge Manrique escribe las *Coplas a la muerte de su padre*
1479: Fernando e Isabel, reyes de Aragón
1480: Se establece la nueva Inquisición en Castilla
1492: Conquista de Granada, expulsión de los judíos, descubrimiento de América
1499: Se publica *La Celestina*
1500: Mapa del Nuevo Mundo de Juan de la Cosa
1504: Muere Isabel la Católica
1506: Leonardo da Vinci pinta la *Gioconda*
1508: Creación de la universidad de Alcalá
1511: Erasmo escribe *Elogio de la locura*
1515: Tomás Moro escribe *Utopía*
1516: Muerte de Fernando el Católico
1517: Carlos I
1517: Las 97 tesis de Lutero en Wittemberg
1519: Cortés comienza la conquista de México

La Celestina ante la puerta de la casa de Melibea en un grabado de una de las primeras ediciones de la obra, arriba. Bajo estas líneas**, una dama y caballero en un códice alemán del siglo XIV.**

gratuito, dependiente de una tradición erudita, e inerte en la función dramática. Para el sector crítico que asume esta postura (Menéndez Pelayo, Castro, Lida), el "laboratorio" de Celestina, pleno de ingredientes y utensilios medicinales y hechiceriles, no es más que la creación de un *modus vivendi* adecuado a la representación de una alcahueta.

Pero los que son partidarios del peso de la magia en la obra (Russell, Maravall, Deyermond, Cátedra, Vian, entre otros) han procedido desde las evidencias del texto a las fuentes literarias que constituyen desde la antigüedad el tipo de la alcahueta con ribetes de bruja y hechicera, acudiendo asimismo a otro tipo de materiales: creencias y prácticas mágicas de la época, legislación, documentación de procesos inquisitoriales y la propia literatura en torno a la represión de brujos y hechiceros. A la luz de esta reconstrucción histórico-cultural, el texto ofrece una serie de datos, entre los que no es el menor el hecho de que la vieja sea reconocida por varios como hechicera y también como bruja, habiendo sido iniciada en el oficio por una maestra. Hay en la obra varias referencias a actividades propias de la brujería, por lo que los partidarios de la magia como tema integral apuestan por un Fernando de Rojas interesado por constituir al personaje execrable de la vieja, desde su conocimiento de la magia y de las ciencias ocultas que, al menos en su vertiente teórica le serían asequibles por su formación de jurista. Tal postura no está reñida con la intención moral que preside la obra y que hoy parece compartir la mayoría de la crítica.

Amor y lujuria

El tema del amor se trata desde dos perspectivas. De la mano de las teorías médicas que entienden el enamoramiento como desequilibrio psíquico, y de la enseñanza de los conceptos morales de vicios y virtudes. Así se interpretan los bruscos cambios de conducta de los enamorados, el balanceo de sus afectos, la apetencia inmoderada, la cólera irracional que, en ocasiones, debe asociarse a la lujuria (Fothergill-Payne, Lacarra). Otra perspectiva relacionada con la conducta amorosa es la que interpreta *La Celestina*, como distorsión del amor cortesano expresado en la poesía cancioneril y en la narrativa sentimental de la España del último cuarto del siglo XV (Severin). Donde se ha visto un mayor rendimiento de tal función paródica es en el personaje de Calisto quien, comparado con los héroes sentimentales literarios, se muestra en situación grotesca. A la perspectiva paródica ha de sumarse la ironía dramática verbal y situacional con la que han venido interpretándose ciertos pasajes. Y, con la ironía, la interpretación humorística de *La Celestina* en el nivel del lenguaje, desde la expresión lasciva más explícita hasta aquellas palabras o frases cuya polisemia encubre una clave erótica no siempre fácil de distinguir (Lacarra). Si humorísticos, no van ciertos pasajes desprovistos de instrucción moral, cuando se hace uso de las "fuentecicas de filosofía" en boca de personajes reprobables, como subversión de valores, tan crasa que neutraliza el posible humorismo. Se trata de un lenguaje escandaloso e indecoroso, arma arrojadiza en la dinámica dialéctica y artística de la obra. La interpretación del léxico de *La Celestina* sigue ofreciendo nuevas perspectivas a la erudición filológica y científica. El gran don de esta obra se manifiesta en la exhibición de diferentes registros del lenguaje, desde el lenguaje culto a la expresión obscena eufemística o no; desde el préstamo literal de los autores antiguos hasta las máximas sentenciosas y aforísticas con el pedestre y sencillo refranero. Obra abierta *La Celestina*, que espera ser leída para ser inagotablemente interpretada.

El siglo de las brujas

Pócimas y brebajes de contenido esotérico hervidas a fuego lento en la caldera de la cocina. Tal es la imagen que, junto a la escoba, ha hecho más fortuna como representación icónica de las temidas brujas y hechiceras medievales. Sus potentes bebedizos impregnaron la imaginación y la literatura durante muchos siglos. El personaje de la Celestina y sus filtros de amor echa de esta manera sus raíces en un mito fácilmente reconocible para los lectores a los que iba dirigida la obra de Fernando de Rojas.

Figura ambigua, para muchos historiadores la bruja es el trasunto imaginado de la mujer rebelde que no acata el rol pasivo y la sumisión indiscutida al hombre.

El siglo XV fue tristemente prolijo en cazas de brujas en Europa, especialmente tras la publicación del *Malleus Maleficarum* (el martillo de brujas), un manual de inquisidores que vio la luz en 1486.

Fuente de inspiración en los siglos de Oro

La incorporación de La Celestina al canon literario universal comenzó ya en los siglos XVI y XVII, cuando sirvió de inspiración tanto para el teatro como para la novela de los grandes escritores españoles, de Juan del Encina a Lope de Vega, sin olvidar a Cervantes

José María Díez Borque
Catedrático de Literatura Española
Universidad Complutense

CON NO POCA FRECUENCIA SE PRODUcen "desajustes", más o menos espectaculares, entre la estimativa y la valoración de una obra literaria en su propio siglo y en siglos posteriores. Cada época construye el canon literario a la altura de su tiempo, lo que supone que haya ausencias y recuperaciones, de modo que autores y obras que tuvieron gran vigencia en su momento pasan al olvido, y otros, preteridos en su siglo, vienen a ocupar un lugar de relieve en la memoria histórica literaria del pasado, con la variedad de lecturas que sobre el texto literario van depositando los años, enriqueciéndolo. Es pertinente aludir a esto para entender el sentido de la importante y fundamental presencia de la Celestina en los siglos de Oro, XVI y XVII.

Si se dan no pocos casos, como decía, de desajustes entre el éxito en el siglo y en siglos posteriores, los hay también en que una obra literaria triunfa desde el momento de su publicación, lo que se manifiesta en repetidas ediciones, con continuaciones, imitaciones, traducciones, influencias. Casos significativos son los del *Lazarillo de Tormes*, *Quijote*, y en lo que aquí nos concierne, el de *La Celestina*.

La Celestina es hoy obra incorporada, en excelencia, al canon literario español, y aun universal, pero ya desde finales del siglo XV en que, en forma primera, ve la luz pública, comienza una ascendente carrera que va densificándose en el siglo XVI en el abierto mundo de las continuaciones –tan frecuentes, también, como es sabido, en la exitosa novela de caballerías–, ediciones, imitaciones e influencia, más o menos difusa, en distintos géneros literarios, sin olvidar las traducciones, que desde muy pronto llevan su presencia allende nuestras fronteras. El sumar esta múltiple y variada forma de presencia da a *La Celestina* un puesto de relieve singular en la literatura español, y plantea una serie de problemas, entre los que no es de menor entidad el del género de la obra, en lo que afecta a las continuaciones.

Xilografía del *Gran Kalendrier et Compost des Bergiers avec leur Astrologie*, de 1488.

El problema del género al que pertenece *La Celestina* puede que preocupara poco en la época en que apareció la obra, y en la nuestra sea más una cuestión de debate filológico. Las obras maestras son, no pocas veces, únicas y agenéricas (baste recordar el *Quijote*), pero sí es importante para *La Celestina* el problema de la teatralidad, para entender el sentido de continuaciones, imitaciones e influjo. Como vamos a ver, hay obras que continuaron *La Celestina* en la forma dialogada extensa en que apareció, pero hay otras que intentaron convertir en género representable lo que en su origen no lo era, y hay, por otra parte, un influjo importante en el teatro representado de los siglos XVI y XVII –de Juan del Encina a Lope de Vega–, lo que subraya la potencialidad teatral que hay en el texto de Rojas. Esta variedad de posibilidades viene a atestiguar la riqueza polifónica de la obra maestra.

La Segunda comedia de Celestina inicia en 1534, con varias ediciones posteriores hasta que conoce el *Índice de libros prohibidos* de 1559, las continuaciones de la obra de Rojas, con una Celestina "revivida" para poder continuar con sus misiones, y no poca inspiración, que irá perdiéndose, progresivamente, en obras como *Tercera parte de la comedia de Celestina*, de Gómez de Toledo, o en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, bajo el nombre, en acróstico, de Sancho de Muñino. Sin entrar en mayores detalles, lo que interesa es subrayar las expectativas de recepción que creó la magistral obra de Rojas, produciendo la necesidad de continuaciones para mantener y renovar el "espíritu" celestinesco, que cuaja en una obra excelente, de mayor inspiración y alcance, como es *La lozana andaluza*, publicada en Venecia en 1528 bajo el nombre de Francisco Delicado, que lleva a papel de protagonista a una prostituta de la Roma del XVI, a la que cuadraban bien los calificativos de Alberti, para otra época, de "santa y putana". Pero esto nos lleva a los terrenos de las imitaciones, que, con mayor o menor presencia y con mayor o menor altura, parten de la admiración del modelo.

Tragicomedia
de Calisto y Melibea nuevamẽte reui=
sta y emendada cõ addicion delos argu
mẽtos de cada vn auto en principio. la
qual cõtiene de mas de su agradable y
dulce estilo muchas sentẽcias filosofa=
les: y auisos muy necessarios pa mãce
bos: mostrãdo les los engaños q̃ estan
encerrados en sirueẽtes y alcahuetas.

Portada de la edición de la tragicomedia de Valencia de 1514, iluminada por E. O.

Diálogos de alcahuetas

Las imitaciones de Urrea, en parte la de Reinoso, el *Auto de Clarindo* nos conducen al problema de la teatralidad de *La Celestina* o la capacidad del texto de Rojas de generar obras representables. Encontramos una serie de comedias (*Hipólita*, *Serafina*, *Tebaida*, *Selvaje*... etc.), tragedias (*Policiana*), que se acercan, en casos, a lo representable, con estructura en cinco actos, acción principal y secundaria..., y se quedan, en otros, en el medio camino de un supuesto teatro leído. La potencialidad teatral que hay en el texto de Rojas –sin que pueda mantenerse tal cual sobre un escenario–, según las costumbres escénicas del siglo XVI, produjo la necesidad de convertirlo en teatro representable de acuerdo con las prácticas escénicas del XVI, además de influir en obras representables y representadas de los siglos XVI y XVII. A distancia recuerdan también los esfuerzos de nuestros días (Casona, Torrente Ballester...) para mover en escena, en nuestro siglo, el texto de Rojas.

La influencia de *La Celestina* en la obra de escritores que estrenaron en los siglos XVI y XVII es ver-

Miniatura de un manuscrito medieval de canciones italianas conservado en la Biblioteca Laurenziana de Florencia.

daderamente importante: desde Juan del Encina -padre del teatro "renacentista"– a Lope de Vega –padre de la comedia nueva– pasando por Gil Vicente, Naharro, Rueda, Cueva, etc. Bástenos recordar para el XVI al personaje Eritea de la *Égloga de Plácida y Victoriano*:

Eritea
Pues por virgen la han dado
Flugencia
Yo lo creo, mal pecado,
Eritea, y no lo dudo.
Vos con sirgo
le surzirés luego el virgo,
que sea más que talludo.
Eritea
Si cuantos virgos he hecho
tantos tuviesse ducados,
no cabrían hasta el techo.
Hago el virgo tan estrecho
que van bien descalabrados
más de dos.
¡Esto ya lo sabéys vos!

Pero podríamos también traer a la memoria otros personajes de églogas de Encina; de la *Barca do Inferno*, de Gil Vicente; de *Imenea*, de Torres Naharro; del *Infamador*, de Juan de la Cueva, etc.

Muchos son los rastros de *La Celestina* en el siglo XVII, en los años de triunfo de la comedia nueva en corrales y coliseos. Suele citar las críticas de en Lope de Vega –a sabiendas de otras influencias en él y en otros dramaturgos– obras como *El anzuelo de Fenisa*, *El arenal de Sevilla*, *El rufián Castrucho*, con un lugar destacado para el memorable personaje de Fabia en *El caballero de Olmedo*:

Fabia:
Padre que se duerme en esto,
mucho a sí mismo se agravia.
La fruta fresca, hijas mías,
es gran cosa, y no aguardar
a que la venga a arrugar
la brevedad de los días.
Cuantas cosas imagino,
dos solas, en mi opinión,
son buenas, viejas.
Leonor:
¿Y son?
Fabia:
Hija, el amigo y el vino.
¿Veisme aquí? Pues yo os prometo
que fue tiempo en que tenía
mi hermosura y bizarría
más de algún galán sujeto.
¿Quién no alababa mi brío?
¡Dichoso a quien yo miraba!
Pues, ¿qué seda no arrastraba?
¡Qué gasto, qué plato el mío!
Andaba en palmas, en andas.
Pues, ¡ay Dios!, si yo quería,
¿qué regalos no tenía
desta gente de hopalandas?
Pasó aquella primavera,
no entra un hombre por mi casa;
que como el tiempo se pasa,
pasa la hermosura.

La difícil inserción de los conversos

En España comenzó a cristalizar a partir del siglo XV un fuerte proceso de discriminación racial como resultado, en parte, de la ausencia de una clase media y en parte, de una concepción social definida en los siglos de lucha contra los musulmanes, factores que extrapolaron a todas las capas sociales los valores aristocráticos del honor y la pureza de sangre. Creada en 1480, la Inquisición desempeñó el papel principal en la vigilancia de la limpieza de sangre –que se tradujo la exclusión de los conversos de los puestos de confianza e importancia– y la persecución de judaizantes.

En 1501, los Reyes Católicos prohibieron que los hijos de condenados por el Santo Oficio pudiesen desempeñar puestos honoríficos o ser notarios, escribanos, médicos o cirujanos. Poco a poco los conversos fueron también excluidos de la vida académica. En 1522 un decreto de la Inquisición prohibía a las universidades de Salamanca, Valladolid y Toledo que otorgasen grados a los descendientes de judíos y de judaizantes.

Fernando de Rojas, que fue abogado defensor de su suegro en un proceso inquisitorial en que se le acusaba de judaizante en 1525, vivió esta tensión en carne propia. De ahí que algunos estudiosos de su obra hayan querido entrever en *La Celestina* el reflejo de la angustia y las dificultades de los conversos por los obstáculos para integrarse en una sociedad cada vez más intolerante.

El "espíritu celestinesco"

Pero el influjo de *La Celestina* no es sólo importante, por las razones mencionadas, en el género teatral, sino también en la prosa de ficción (que hoy, por extensión, llamaríamos novela). No en vano en el largo debate genérico, que aquí no interesa, la obra de Rojas ha sido también calificada de novela dialogada o ficción dialogada. La influencia del "espíritu celestinesco" es duradera en géneros como la novela picaresca, cortesana, cuadro de costumbres..., pero siempre esto es más discutible por el complejo cruce de ficción y realidad, vida y literatura. En todo caso, la crítica ha señalado, específicamente, el influjo de la obra de Rojas en el personaje de doña Clara de Astudillo de *La tía fingida*, de Cervantes; en *La ingeniosa Helena, hija de celestina*, de Salas Barbadillo; novelas de la escritora María de Zayas, y mención destacada merece, por su interés, *La Dorotea*, de Lope de Vega.

Corral de comedias de la localidad de Almagro. Este tipo de escenarios es característico del teatro en el siglo XVI.

Puede que al lector le haya resultado enojosa tanta mención de nombres de escritores y títulos de obras en tan apretado espacio, pero era necesario para mostrar y demostrar la importante presencia de *La Celestina* en los siglos de Oro, sin caer en unas vagas generalizaciones elogiosas. Lo importante, a la postre, es que el lector sepa que la condición que hoy tiene *La Celestina* de obra maestra del canon literario español y universal no es una consideración a la altura de nuestros días, sino que se inicia ya al poco de aparecer a luz pública en el memorable año de 1499.

Así lo demuestran las continuaciones, imitaciones e influencias a las que, apretadamente, se ha podido hacer referencia aquí, sin poder aludir a las continuadas referencias ocasionales, que estaban fuera de lugar aquí. Y quedaría todavía un problema, tan apasionante como complejo: las sucesivas lecturas de *La Celestina*, es decir, lo que en ella fueron viendo generaciones de lectores –incluidos los avispados censores– que se encontraron con un texto de "realismo crudo" y un pretendido desenlace moralizador. Pero esto es ya otra historia, que no puede simplificarse con generalizaciones. A fin de cuentas es la grandeza de toda obra maestra, que como texto polifónico dice de forma distinta a cada generación, y dentro de ellas a cada lector.

Los primeros pícaros

Dueñas y escuderos son los dos personajes serviles con más presencia en las casas acomodadas. El número de criados crecía según las posibilidades de cada familia y en la época de los Austrias se acabó convirtiendo en un elemento de ostentación contra el que nada sirvieron los intentos de limitar legalmente su número. Uno de los elementos más innovadores de *La Celestina* es la irrupción de los sirvientes como personajes con vida propia al margen de los valores y los sentimientos de los señores. Mientras en el teatro de Shakespeare o en el del siglo de Oro español el criado desliza ironías ocasionales sobre el señor para hacer reír a la audiencia pero no se rebela contra él ni muestra sentimientos propios, en la obra de Rojas, Pármeno, Sempronio o Celestina comparten el nivel dramático de Calisto y Melibea. Esto es reflejo, según José Antonio Maravall, de la profunda crisis de la sociedad señorial del siglo XV, caldo de cultivo de una audacia desvergonzada entre la servidumbre, que para Américo Castro es fuente y ejemplo de la novela picaresca.

En los criados de la obra de Rojas, según Maravall en *El mundo social de La Celestina*, "su desvinculación moral del señor llega a ser radical: es enemigo suyo; no pretende ayudarle, sino conseguir su propio provecho, aun perjudicando a aquél, y hasta procurando sistemáticamente su daño; no es fiel, por tanto, sino aprovechado; no estima por encima al señor más que, a lo sumo, en algún aspecto de linaje; y, lejos de ser benévolo con sus faltas, le califica duramente de ruin y destaca su mala condición moral, como eximente, si no justificante, de su proceder contra él".

LA CELESTINA V CENTENARIO

La tragicomedia en los escenarios

La dificultad de su estructura hizo que *La Celestina*, tras dos intentos de salir a escena en el siglo XVI, sobreviviera en las bibliotecas y no regresara al teatro hasta este siglo, en el que se multiplican las versiones, de las que el quinto centenario ha traído dos nuevas

LA CELESTINA V CENTENARIO

Felipe B. Pedraza Jiménez
Profesor titular de Literatura Española
Universidad de Castilla-La Mancha

DESDE SU NACIMIENTO, MEJOR DICHO, desde su concepción, el carácter dramático de *La Celestina* encierra una curiosa paradoja. Fernando de Rojas creó una pieza eminentemente dramática, pero no podía ni imaginar su puesta en escena «por la sencilla razón –como dijo María Rosa Lida– de que no había entonces teatros en Europa». Pronto surgió la tentación de adaptar *La Celestina* a los medios de expresión escénica de la época. En el siglo XVI tenemos dos intentos parciales de ahormar el magno drama de Rojas. Pedro Manuel Ximénez de Urrea versificó parte del acto I en su *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea* (1517) y un anónimo inglés dio a la luz pública hacia 1525 un *Interlude of Calisto and Melibea* que refunde la obra hasta el acto V y remata la acción con una escena en que el padre de Melibea (Danio) cuenta a su hija un sueño alegórico en que la ve hundirse en un pozo envenenado. La muchacha comprende la admonición y confiesa sus peligrosas relaciones con Celestina. Parece que este drama moral, de valor y sentido mucho más pobre que el original, se representó en los escenarios ingleses antes de la eclosión del gran teatro isabelino.

Dos momentos de la representación de *La Celestina* por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). Celestina (Amparo Rivelles) habla con Melibea (Adriana Ozores) a la izquierda**. Juan Gea, en el papel de Calisto, con Celestina,** a la derecha**. Las fotografías son cortesía de la CNTC.** A la derecha**, otra representación de *La Celestina* en el teatro de Bellas Artes de Madrid.**

Salvo este tipo de adaptaciones que empequeñecían el alcance del drama de Rojas, es poco probable, no imposible, que hubiera representaciones de *La Celestina*, aunque quizá en alguna ocasión lo intentara, como ha apuntado Nicasio Salvador Miguel.

La situación se dilató durante los siglos XVIII y XIX. La censura moral se hizo más rigurosa. El público, más puritano y más hipócrita que el de nuestros siglos de Oro (*La Celestina* fue incluida en el índice inquisitorial de 1772). Las técnicas de representación evolucionaron hacia el teatro a la italiana, con escenografías pintadas y en perspectiva, que de hecho limitaban la movilidad de la acción dramática. Todo conspiraba para que *La Celestina* siguiera en los anaqueles de las bibliotecas y no pisara las tablas de los escenarios.

Sin embargo, Leandro Fernández de Moratín ya apuntaba en sus *Orígenes del teatro español* la posibilidad de abreviarla y convertirla en una pieza esencial en el reportorio teatral de la época: "Tiene defectos que un hombre inteligente haría desaparecer sin añadir por su parte una sílaba al texto; y entonces, conservando todas sus bellezas, pudiéramos considerarla como una de las obras más clásicas que ha producido la literatura española".

Primeras representaciones

Hubo que esperar a principios de nuestro siglo para que el músico Felipe Pedrell, dentro de sus esfuerzos para crear una ópera nacional española, volviera los ojos a nuestra obra. En 1902 estrenó *La Celestina, tragicomedia lírica de Calisto y Melibea*.

En las primeras décadas del siglo se van abriendo paso las adaptaciones para la escena moderna, como la de Francisco Fernández Villegas (1909) y la de Pedro Miranda Carnero (1917). Esta última, cuyo libreto se ha conservado impreso y ha sido minuciosamente estudiado por María Rosa Lida, nos permite analizar el sentido y las características de numerosas adaptaciones: reduce violentamente el texto para adecuarlo a los horarios comerciales del teatro; limita el movimiento del drama original para conformarlo a las convenciones escenográficas de la época; concentra la acción en torno a los personajes centrales; atempera y adecenta el lenguaje suprimiendo o sustituyendo voces malsonantes; recorta los parlamentos en favor de réplicas más breves y un ritmo más nervioso; suprime lo que considera digresiones, de modo que merma la profunda caracterización de los personajes. Son estos rasgos tributos, quizá inevitables, a la estética y al concepto teatral de su tiempo.

De algunas de estas trabas han intentado liberarse adaptadores y directores posteriores. Así lo soñaba Felipe Lluch al presentar la primera *Celestina* de la posguerra, estrenada en el teatro Español el 13 de noviembre de 1940: "Era preciso lograr que esta vida [el entorno picaresco de Celestina] tuviera una expresión dramática y una apariencia plástica. Era preciso, además, lograr la continuidad de la acción sin la enojosa división en cuadros que atomiza la obra dramática y destruye el interés de la anécdota. Para ello lo mejor era utilizar el escenario simultáneo de los misterios medievales... " La solución ofrecida no gustó al público, quizá muy aferrado al teatro de salón de corte benaventino.

En tanto, fuera de España, *La Celestina* levantaba también el vuelo. En Francia, entre 1940 y 1943, se representó con éxito la versión de Paul Achard por la Compagnie d'Art Dramatique. Participa esta versión de la tendencia a constreñir la obra de Rojas a los límites señalados por el teatro burgués, aunque tuvo la virtud de acercarla a los públicos teatrales franceses y convertirla en uno de los clásicos españoles que forman parte de su repertorio.

En nuestra América, la recuperación teatral de *La Celestina* es misión que emprenden fundamen-

Algunas adaptaciones escénicas y representaciones de la obra

1517 *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, Ed.: Cancionero, Arnau Guillén de Brocar, Logroño, 1517, fols. xliii vº a xliv rº.
1525? *Interlude of Calisto and Melibea*, anónimo, ¿John Heywood? ¿Richard Morison? Ed.: John Rastel, Londres, 1525?
1707 *Celestina or the Spanish Bawd*, anónima.
1902 *La Celestina, tragicomedia lírica de Calisto y Melibea*, en cuatro actos. Música: Felipe Pedrell.Tip. Salvat y Cía., Barcelona, 1903.
1909 Adapt.: F. Fernández Villegas, Madrid.
1917 *La Celestina, refundida y adaptada para la escena.* Adapt.: Pedro Miranda Carnero. Ed.: Hijos de M. C. Hernández, Madrid, 1917.
1929 *La Célestine, tragi-comédie imitée de l'espagnol*. Adapt.: Fernand Fleuret y Roger Allard.
1940 Adapt.: Felipe Lluch. Dir.: Cayetano Luca de Tena. Teatro Español de Madrid.
1940 *La Célestine*. Adapt.: Paul Achard.Compagnie d'Art Dramatique. Ed.: Paris, 1943.
1949 Adapt. y dir.: José Ricardo Morales. Protagonista: Margarita Xirgu, Compañía Nacional de Uruguay. Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1958.
1953 Adapt. y dir.: Álvaro Custodio. Representación en México. Ediciones Teatro Clásico de México, 1966.
1957 Adapt. y dir.: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Protagonista: Irene López Heredia. Teatro Eslava de Madrid. Ed.: Gráficas Argés, Madrid, 1959.
1962 *Melibea, versión celestinesca en dos actos*. Adapt. y dir.: Manuel Criado de Val. Teatro Medieval de Hita. Ed.: Teatro medieval, Taurus, Madrid, 1963, pp. 109-154.
1965 Adapt.: Alejandro Casona. Dir.: José Osuna. Protagonista: Milagros Leal. Ed.: Obras completas de Alejandro Casona, tomo II, Aguilar, Madrid, 1966.
1970 Adapt. alemana: Bárbara Abend. Dir.: F. Bennewitz. Protagonista: Christa Lehmann. Teatro Nacional de Weimar.
1974 *¿Os acordáis de Celestina… la vieja alcahueta?* Adapt.: Manuel Criado de Val. Teatro Medieval de Hita. Ed.: «La Celestina» y su contorno social, Hispam, Barcelona, 1977, pp. 496-520.
1978 *La Celestina, puesta respetuosamente en castellano moderno*. Adapt.: Camilo José Cela. Dir. José Tamayo. Protagonista: Irene Gutiérrez Caba. Ed.: Destino, Barcelona, 1979.
1984 Adapt. y dir.: Ángel Facio. Protagonista: Dora Santacreu. Teatro del Aire. Ed.: Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984.
1996 Adapt. y dir.: Charo Amador. RESAD. Teatro Principal de Almagro.
1996 Dir.: Agustín Iglesias. Cía: Guirigay. Protagonista: Toñi Bueno, Teatro Muñoz Seca.
1997 Dir.: Calixto Bieito. Protagonista: Amparo Soler Leal.
1998 Ballet. Libreto de Adolfo Marsillach. Música: Carmelo Bernaola. Teatro Real de Madrid. 1998 Dramaten Theater de Estocolmo.
1999 Adapt.: Luis García Montero. Dir.: Joaquín Vida. Protagonista: Nati Mistral. Estreno: Alcalá de Henares.
1999 Adapt. y dir. Fernando Rojas. Estreno: La Puebla de Montalbán.

talmente los españoles exiliados. Dos experiencias son dignas de particular atención. En una colaboran la actriz Margarita Xirgu y el escritor José Ricardo Morales. Con la Compañía Nacional Uruguaya preparan una adaptación de *La Celestina* que se estrena en 1949. En Méjico en 1953 estrenó Álvaro Custodio su versión, que se representó con éxito y buena acogida; reducía la duración pero, en términos generales, era respetuosa con las líneas maestras del drama. Se ofreció centenares de veces al público hasta que en 1960, el director y adaptador se vio acusado ante la Oficina de Espectáculos del Distrito Central de la ciudad de Méjico por pornógrafo y las representaciones fueron prohibidas durante ocho años.

Tres actrices brillantes para el papel

La Celestina es obra para grandes actrices. A ellas han estado vinculadas muchas de las representaciones modernas. En la *particella* de la protagonista se encuentran todos los matices interpretativos imaginables, las variaciones en el comportamiento y en la expresión verbal, las insinuaciones sutiles y las escenas desgarradas que permiten desplegar su arte. Frente a los papeles convencionales, en que se supone casi siempre la juventud de la intérprete, Celestina pide, exige una actriz madura y con amplia experiencia. Es el personaje ideal para culminar una carrera. Así lo entendió Margarita Xirgu, que paseó la obra por el Cono Sur.

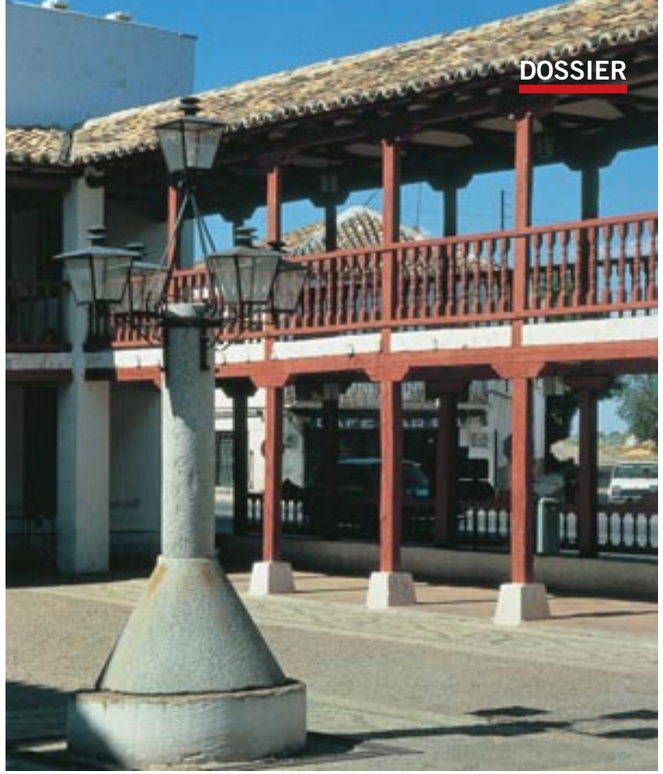
LA CELESTINA V CENTENARIO

Un agitado momento de la representación de la obra en el teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

En España, la primera actriz que vinculó su gloria a *La Celestina* fue Irene López Heredia. Primero interpretó el papel a las órdenes de José Tamayo y en 1957 dio vida a la adaptación de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, con la que representó a España en el Teatro de las Naciones de París.

Quizá la Celestina más recordada por los espectadores sea la que incorporó Milagros Leal en 1965 bajo la dirección de José Osuna. El alma de aquel montaje era la interpretación de la vieja alcahueta, aficionada al vino, lujuriosa, avispada y seductora que encarnaba magistralmente la actriz. La adaptación de Alejandro Casona, bien valorada por la crítica, reduce la duración a las dos horas preceptivas, pero mantiene con tino las líneas maestras del argumento y algunos parlamentos extensos (el elogio del vino, por ejemplo). La escenografía, móvil, tenía la agilidad necesaria para acompañar el ritmo de la acción, que se concentraba muy ostensiblemente en torno a la protagonista.

Amparo Rivelles la encarnó en 1988 a las órdenes de Adolfo Marsillach, arropada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El personaje, que se movía en un escenario abierto, no en los interiores a que nos tenían acostumbrados otros montajes, es



Corral de comedias de Puerto Lápice. A diferencia del de Almagro, es un espacio abierto más integrado en la arquitectura urbana de esta localidad de La Mancha.

más distinguido que sus antecesores. Es una vieja apuesta, elegante en cierta medida, que domina, no con la actitud humillada y servil de otras versiones, sino con la blanda entereza que es característica habitual en doña Amparo. Torrente Ballester, genial novelista y crítico con muchas lecturas y representaciones a la espalda, redujo el texto, resaltó la presencia de Centurio y trató de quitarle ejemplaridad moral al drama.

La fortuna no acompañó a dos actrices de excepción como Irene Gutiérrez Caba, en 1978, y recientemente Amparo Soler Leal, hija de Milagros Leal. Los dos montajes en que participaron tuvieron corta vida.

La Celestina es campo abonado para todo tipo de experiencias teatrales. Un texto tan rico permite trabajos largos, complejos y atrevidos como el de Ángel Facio. Tras estrenarse en Colombia y rodar por los escenarios españoles, llegó en octubre de 1984 al Círculo de Bellas Artes de Madrid. Se trata de una versión que elige doce situaciones significativas y con ellas ofrece un ritual violento y sacrílego. El escenario, abigarrado y complejo, presidido por una gran red central, permitía crear los distintos espacios, ajenos a cualquier pretensión realista. Un coro de cartujos y un Gran Inquisidor, símbolo de la represión castrante, enmarcan la acción. La representación se remataba con el castigo de los amantes que quedaban suspendidos desnudos cabeza abajo a gran altura. Estamos ante una versión que, queriendo ser fiel a la esencia crítica del drama de Rojas, constituye una creación original que se aparta radicalmente del camino seguido por otras adaptaciones y montajes.

Otros espectáculos han trabajado con *La Celestina* como material para la experiencia. El grupo Guirigay ofreció una particular versión del drama de Rojas, y Charo Amador, la Melibea del montaje de Ángel Facio, volvió a la obra maestra con sus alumnos de la RESAD. De homenajes académicos hay que calificar los dos espectáculos que Manuel Criado de Val ofreció en el Teatro Medieval de Hita en en 1962 y 1974.

Estrenos en el quinto centenario

Cerca de la efemérides de 1999, en el Teatro Real de Madrid se estrenó un ballet en torno a *La Celestina* con libreto de Adolfo Marsillach y música de Carmelo Bernaola. Por las mismas fechas el Dramaten Theater de Estocolmo llevaba a las tablas una traducción sueca de *La Celestina*, en un espectáculo de larga duración.

Para los fastos del centenario se han estrenado dos nuevos montajes: los dirigidos por Joaquín Vida y por Fernando Rojas. Este último con un intinerario a través de numerosas ciudades españolas vinculadas al mito celestinesco. Su punto de arranque fue la plaza de la patria de Fernando de Rojas: La Puebla de Montalbán.

Nunca, que sepamos, se ha representado *La Celestina* en su integridad. En 1984 Miguel Narros anunció su propósito de ofrecer toda *La Celestina* en el escenario venerable del Teatro Español de Madrid, pero lo abandonó rápidamente y no hubo ocasión de estudiar sus posibilidades.

Merece la pena el esfuerzo de ofrecer en el marco de un festival una versión total de esta obra. Probablemente, no podría llevarse a una temporada regular, pero supondría un fuerte reclamo para el público apasionado del teatro y amante de ese peculiar ambiente que rodea a estos encuentros teatrales. Esa representación íntegra bien podría desarrollarse, como propuso Álvaro Custodio, en un festival exclusivamente celestinesco que tuviera como escenario las ciudades de Toledo, La Puebla de Montalbán o Talavera.

Para saber más

Canet Vallés, J. L. (ed.): *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, València, 1993.
Celestinesca: revista de investigación sobre la obra y el mundo de Rojas que recoge artículos históricos y filológicos.
Custodio, A., Bahner, W. y Criado del Val, M.: «La escenificación celestinesca», en *«La Celestina» y su entorno social*, Hispam, Barcelona, 1977, pp. 469-496.
Earle, P. G.: «*Four stage adaptations of La Celestina*», en *Hispania*, XXXVIII (1955), pp. 46-51.
Laza Palacios, M.: *El laboratorio de Celestina*, Málaga, 1958.
Lida de Malkiel, M. R.: *La originalidad artística de «La Celestina»*, Eudeba, Buenos Aires, 1970, 2ª ed. (1ª: 1962).
Pérez Trigo, M. A. (ed.): *Cuatro comedias celestinescas*, edición, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, València, 1993.
Rosenbach, A. S. W: «The influence of *The Celestina* in the early English drama», en *Jahrbur der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, XXXIX (1903), pp. 43-62.